



O DESAPARECIMENTO DA IMAGEM

Hubert Damisch

psicanálise e história da arte
exercício do olhar tradução em imagens

Os historiadores da arte não são, necessariamente, “visuais”, no sentido freudiano do termo. No entanto, a história da arte tem em comum com a histeria, ou melhor, com a cura da histeria, a circunstância de promover um retorno sem precedentes das imagens. Retorno material, pois, por seu intermédio, diversas imagens são reintroduzidas no mercado e no circuito crítico; mas também retorno psíquico, no sentido propriamente arqueológico, sob a forma de rememoração, de anamnese, de invenção.

No exergo de algumas observações sobre o destino das imagens, o seu desaparecimento, mas também a sua volta, a sua circulação, invocarei o testemunho de Ernst Jünger: “Aí onde as imagens desaparecem, elas devem ser substituídas por imagens, caso contrário há ameaça de perda.”¹ O problema consiste em saber a que contexto, individual ou coletivo, se refere essa afirmação e o que se deve entender aqui por “imagens”, assim como por seu “desaparecimento”, para nada dizer da “perda”, que poderia ser seu corolário. Pois existem múltiplas formas de imagens, como existem, para as imagens, múltiplas maneiras de desaparecer. O tempo apaga as imagens, como também apaga os escritos. Seu desaparecimento material, entretanto, não implica a permanência de nenhum traço na memória dos homens. Assim como escreve ainda Ernst Jünger a propósito da poesia ou das imagens da arte, “alguma coisa de indelével produziu-se. O indivíduo pode esquecer que um grande poema ou a *Mona Lisa* o entusiasmaram. Isso o transformou apesar de tudo (...) Talvez tenha até esquecido seu próprio nome – o envelhecimento não é apenas desentulho; é também ordenação”.² O que nos remete ao problema – contrário ao do desaparecimento, o da “conservação no psiquismo” – que abre *O mal-estar na civilização*, acerca do pretense “sentimento oceânico” e das repercussões que podem suscitar no registro do imaginário. Uma imagem pode não estar mais presente na consciência; nem

THE DISAPPEARANCE OF THE IMAGE | Art historians are not necessarily “visual” in the Freudian sense of the word. However, the history of art shares with hysteria, or rather, with the cure of hysteria, the circumstance of promoting an unprecedented return of images. A material return, since, through its intermediation, several images are reintroduced into the market and critical circuit; but also an emotional return, in the true archaeological sense, in the form of remembering, anamnesis, invention. | Psychoanalysis and history of art, a looking exercise, translation into images.

Giorgione, *A tempestade*, 1507-1508, 82 x 73cm. Galería de la Academia, Veneza

por isso encontra-se, necessariamente, votada ao esquecimento. Sem considerar que, na escala coletiva, como disse recentemente Jean Baudrillard, se trate talvez, para a imagem, do modo mais radical de desaparecer: emprestar seu nome a uma cultura ou a uma civilização “da imagem”. Faça ver que isso não parece ser igualmente verdadeiro no que concerne ao livro: como se, diferentemente da imagem, ele pudesse e devesse aspirar a impor-se e a reinar, absoluto; sendo a proibição das imagens proeza por excelência das culturas do livro, quando não de um livro, um livro único, como o deus que o celebra; ao passo que a imagem está inserida, desde o começo e por sua própria natureza, num circuito ininterrupto de trocas, de traduções, de conversões, de transposições e, primeiramente, de descrições, de interpretações (dever-se-ia dizer que a imagem é politeísta?). Se essa circulação é interrompida, passa-se de um funcionamento considerado “normal” a uma disfunção patológica; a crítica cedendo lugar, nos termos de Gilles Deleuze, à clínica.

O próprio Freud terá tido, no início, ao menos desde o tempo dos *Estudos sobre a histeria*, a comprovação clínica não somente do desaparecimento das imagens, mas também do que constituía paradoxalmente sua preliminar, ou seja, sua volta, seu reaparecimento. O problema consistindo em que, com os histéricos, lidava-se – segundo ele, conforme um jogo de oposições que correspondia a um lugar-comum na época – com “visuais” que convinha associar ao trabalho – essencialmente discursivo, baseado numa relação linguageira – da análise, especulando sobre o interesse intelectual que tal trabalho não poderia deixar de despertar no doente. Se Freud está certo, esse traço bastaria para explicar que o “retorno das imagens”, sua reaparição (*Der Wiederkehr von Bildern*) parecia esbarrar, nos his-

téricos, em menos resistência do que nas ideias; tendo, portanto, o médico, que ainda não seria propriamente um psicanalista, menos dificuldades com eles, desse ponto de vista, do que com os obsessivos. O essencial continuava sendo que a perspectiva de um desaparecimento das imagens não se deixasse, então, dissociar de sua volta, de seu reaparecimento e, reciprocamente, de um e outro, o desaparecimento e a volta das imagens; seu reaparecimento estando, por assim dizer, lado a lado, clinicamente falando.

Sobre essa questão, só nos resta passar a palavra a Freud, que, aliás, não nos esperou para fazer uso dela, de um modo, nesse caso, característico: “Quando uma imagem reaparece na lembrança, o sujeito afirma, às vezes, que ela se desfaz e torna-se indistinta à medida que prossegue a descrição (*die Beschreibung*). Isso acontece quando ele transpõe a visão em palavras (*indem er es in Worte umsetzt*), como se procedesse a um desentulho [*eine Abtragung*, ou seja, a uma palavra que acabamos de encontrar em Jünger, a respeito da velhice]. A própria imagem mnemônica fornece a orientação; indica em que direção o trabalho [trabalho de desentulho, mas também de ordenação, para retomar, ainda aí, a distinção introduzida por Jünger] deverá comprometer-se.” E, chegando a esse ponto, Freud narra o diálogo que se instaurou, então, entre o médico e seu paciente:

– Olhe mais uma vez a imagem. Ela desapareceu?

– No seu conjunto sim; mas vejo ainda um detalhe. (Im ganzem ja, aber dieses Detail sehe ich noch)

– Então é porque deve ter sua importância. Ou você percebe algo de novo ou o que resta lhe sugerirá uma ideia.

Uma vez o trabalho terminado, o campo visual torna-se livre, e pode-se evocar outra imagem. Às vezes, porém, a mesma imagem continua teimosamente a se apresentar ao olhar interior do doente (vor dem innerem Auge des Kranken) embora ele já a tenha descrito. Trata-se então, para mim, do indício de que o doente ainda tem alguma coisa importante a dizer-me a respeito dessa imagem. Desde o momento em que ele a revelou, a imagem desaparece à maneira de um espectro redimido que encontra finalmente descanso (wie ein erlöster Geist zu Ruhe eingeht).³

Se insisti em citar integralmente esse texto, que me pareceu sob todos os aspectos inaugural, é porque ele encontra repercussão nessa prática que pode ser a da história da arte. Os historiadores da arte não são, necessariamente, ainda falta muito para isso, “visuais” no sentido em que o entendia Freud. Se, entretanto, a história da arte assume facilmente, na prática, o modo obsessivo, apesar disso ela tem em comum com a histeria ou em todo caso com a cura da histeria a circunstância de ter sido e permanecer a agente de um retorno das imagens sem precedentes na história. Retorno material, como eu dizia há pouco, de sua desapareição, posto que, por sua intervenção, diversas imagens perdidas, ou ameaçadas de o ser, foram e são efetivamente reintroduzidas no mercado e no circuito crítico. Além do trabalho permanente de conservação, de limpeza e de restauração, quando não de reconstrução, a que as imagens da arte estão obrigadas para, apesar das dificuldades, perdurar, pois nossa época gaba-se de grande *expertise* em matéria de conservação do patrimônio imagético. Mas retorno “psíquico” também, uma vez que o trabalho concernente a essas mesmas imagens toma facilmente a forma de rememoração, quando não de anamnese ou



Giorgione, *A tempestade*, 1507-1508, 82 x 73cm. Galeria de la Academia, Veneza

até mesmo de invenção, no sentido arqueológico do termo. De fato são a invenções desse tipo que se dedicava o famoso Morelli, em quem reconhecemos se não o primeiro dos grandes *connaisseurs* (como são chamados), em todo caso, o inventor de um método que não terá deixado de chamar a atenção de Freud, a ponto de ele ter pensado que poderia compará-lo ao da psicanálise, por aplicar-se, ao menos em teoria, a tornar evidentes detalhes tão ínfimos quanto o corte de uma unha, o lóbulo de uma orelha, que passavam muitas vezes despercebidos e podiam, a partir daí, ser tomados por características de um artista expressamente designado. Método de que Morelli terá feito o melhor uso quando visitava as reservas dos grandes museus da Europa para neles descobrir obras-primas a



Giorgione, *A Vênus adormecida*, 1508-1510, 108,5 x 175cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

que ninguém prestava atenção: tal como *A Vênus adormecida*, de Dresde, por muito tempo condenada ao anonimato, como sob o efeito de uma perturbação de memória, e que bastaria ostentar novamente o prestigioso nome de Giorgione para que retornasse, no final do século passado, à plena luz dos salões de exposição.

Se insisto no trabalho propriamente arqueológico que se encontra no ponto de partida da história da arte, sem que por essa razão ela a isso se reduza, e que lhe fornece o material que lhe é indispensável e, ao mesmo tempo, um olhar exercido desde o primeiro contato, é porque, evidentemente, tal trabalho apresenta, com relação à psicanálise, uma forte carga metafórica. Ora, parece

ocorrer de outro modo quando se trata do trabalho de interpretação. E como admitir, efetivamente, ao menos no campo dos estudos sobre a arte, que a análise possa ter como consequência o fato de as imagens se desfazerem pouco a pouco e se tornarem cada vez mais esmaecidas, até que desapareçam completamente, ao modo – seria preciso repeti-lo? Sim, sem dúvida, e teremos de conservar algo de tocante (eu disse bem: *tocante*), o modo de presença que pode ser o das imagens da arte – de um *Geist*, um espectro, um fantasma, um retornante, que, ao ser liberto, redimido (mas em *erlösen há lösen*: “desatar”, “desenredar”, “resolver”, como se diria de um problema ou de um enigma), encontraria finalmente descanso. Se a interpretação e a própria descrição têm um sen-

tido, em matéria de arte, elas não deveriam, ao contrário, levar a reforçar o impacto das imagens, dar-lhes mais corpo, recolocá-las continuamente em atividade, quando não em trabalho?

É lícito que se formule a questão relativa ao título que um historiador da arte italiano, especialista em arte antiga e em subsistência das formas arqueológicas no tempo do Renascimento clássico, Salvatore Settis, deu a seu livro sobre *A tempestade*, tema pintado pelo mesmo Giorgione, cujo nome acabamos de evocar a propósito de *A Vênus adormecida: La tempesta interpretata*.⁴ Tratando-se de um quadro tão célebre quanto o intitulado *A tempestade*, a ideia de um retorno da imagem, de uma volta, às claras, às salas de exposição, é, certamente, desprovida de sentido. E, no entanto, se imagem existe nesse caso particular, o problema ocasionado pelo que chamamos, de modo tão equívoco, de seu “assunto”, estará de volta do modo mais insistente na literatura sobre a arte, antes mesmo daquele dia de 1932 em que *A tempestade* entrou nas coleções da Galeria de Veneza: como se a obscuridade das reservas em que estava encerrada a *Vênus* em Dresde tivesse sido substituída, no caso, por essa, mais densa ainda, do enigma que esse quadro proporia.

Não tenho a intenção de discutir aqui a “solução” encontrada por Settis, isto é, de que se trataria, no caso, de um exemplo particularmente bem realizado dos jogos eruditos com que se entretinham os nobres venezianos que eram os comanditários de Giorgione, e dos mistérios ou dos enigmas sob cujos véus eles ofereceriam a seu cenáculo matéria para interrogar-se e meditar. Se levássemos em conta a demonstração que ele pretende fazer a partir de fontes iconográficas bem-vindas, *A tempestade* reduzir-se-ia a uma imagem de Adão e Eva em trajes modernos (ao menos, no caso de Adão, pois vestida a pretensa Eva quase não está),

do modo como, três séculos mais tarde, os visitantes do Salão do Recusados irão ver no *Déjeuner sur l’herbe*, de Manet, uma versão, em trajes de aprendiz de pintor, do *Concert champêtre*, tradicionalmente atribuído ao mesmo Giorgione. Quanto à lição que os familiares do palácio Vendramin supostamente tiraram da imagem, ela decorria, se levamos em conta Settis, uma vez descoberto o “tema escondido” da obra, do aspecto novo, e por assim dizer insólito (e enfatizo aqui a palavra aspecto), sob o qual se apresentava a cena tal como fora pintada por Giorgione para satisfazer à encomenda que lhe havia sido feita do quadro:

*Em A tempestade, como em Picco della Mirandola, Adão não ergue o rosto arrogante do rebelde na direção da cólera divina; ele é apresentado, no começo da história humana, depois da expulsão do Éden, cercado de “hieróglifos” que traçam os limites de seu destino, ou seja, o trabalho, o sofrimento, o pecado e a morte. Sob o clamor da voz divina, a consciência de si parece traduzir-se, em primeiro lugar, por uma meditação sobre o lugar do homem no mundo.*⁵

O enigma que *A tempestade* representou durante muito tempo para os historiadores da arte, antes que Settis tivesse a intenção de tornar visível o que chama de “tema escondido”, esse enigma, que o título do quadro vem duplicar, corresponderia, desse modo, ao que teria sido o programa da obra até mesmo em sua forma, seu princípio, sua estrutura: sendo de responsabilidade do pintor transformar um esquema iconográfico tradicional e dele fazer uma imagem cifrada que corresponda ao anseio do comanditário. Ora, seja o que for que Settis pretenda, e ainda que a solução a que ele chegou comportasse, como se diz, uma parcela de verdade (mas essa “verdade”, como entendê-la, e como levá-la em conta?), essa inter-

pretação não considera a atração singular que *A tempestade* continua a exercer, em nossos dias, sobre os visitantes da Galeria de Veneza, independentemente de estarem eles informados acerca dos jogos que eram do gosto da sociedade veneziana na época de Giorgione. Caso ignorássemos a qualidade propriamente pictural da obra, a imagem desse casal que se instala numa paisagem singular seria propícia a sustentar um questionamento a que a referência à história de Adão e Eva, longe de fazer cessar, forneceria um novo alimento: o homem de pé, em trajes de época, apoiado num longo bastão, a pouca distância de um fragmento de arquitetura antiga, contemplando uma mulher nua, que aperta contra o seio uma criança, e que sentada não muito perto dele (como ocorre com Adão e Eva, nas imagens citadas por Settis para apoiar sua demonstração) mas a alguma distância, o que por si só causa problemas e só pode levar o espectador a questionar-se sobre o provável elo existente entre esses dois (ou três) personagens. Como causa problema a distância, ainda, em que essa “natividade” insólita situe-se com relação à cidade fortificada, embelezada por um grande edifício com cúpula que, sob um céu tormentoso, cobre o espaço do fundo da composição, e do qual a cena que ocupa o primeiro plano se encontra separada por um rio atravessado por uma ponte.

Outras imagens poderiam ser chamadas a comparecer aqui, sem que por isso a “interpretação” de Settis de *A tempestade* seja necessariamente falsa. Por exemplo, uma miniatura francesa do século 15, conservada na Escola de Belas Artes, e que faz parte integrante de uma série intitulada Os quatro estados da sociedade: a imagem do Estado selvagem retoma o dado iconográfico depreendido por Settis, excetuando que, caso se trate de Adão e Eva, sua pilosidade abundante substitui-lhes o pudor (sem falar) no filho único, como ocorre

em *A tempestade*, quando as imagens do casal primordial associam regularmente o filho Abel a seu irmão Caim). Que essas imagens pertençam a um conjunto ou a uma série mais vasta, em princípio aberta, fica evidente. O que, ao contrário, causa dificuldade é o ataque sem atenuantes dirigido por Settis contra aqueles que tomariam o que ele chama de “análise do conteúdo”, por um obstáculo ao prazer que se experimenta diante da pintura: em lugar de confundir o trabalho de interpretação com a solução de um enigma, seria preferível interrogar-se acerca do que vem a ser o próprio da constituição estética (não temamos a palavra) a que a obra se submete (o que é completamente diferente de transmitir uma “mensagem”), e eventualmente, acerca da estrutura de enigma que seria a de *A tempestade*, e que prescreveria ao quadro que continuasse a produzir seu efeito; ao passo que a interpretação teria alcançado seu objetivo assim como o método catártico, aplicado à histeria, fazia desaparecer os seus sintomas, sem que por isso agisse sobre suas causas, nem habilitasse o médico a transformar a constituição histérica: o enigma exigindo menos uma solução e parecendo ele próprio responder a uma pergunta não formulada, não formulável, que, por seu intermédio, retorna incessantemente. Ou para dizer tudo claramente: como ficaria, ainda que fosse na própria perspectiva aberta por Settis, o interesse de um amador contemporâneo por essa obra que, embora não desconhecendo Picco dela Mirandola, nem por isso deixasse de ler Freud, e também Lacan, a ponto de ter aprendido com este último que um quadro é, em primeiro lugar, um dispositivo em que cabe ao sujeito – eu de fato disse: ao sujeito – encontrar suas marcas, referenciar-se enquanto tal?

Não me esconderei aqui por trás da fórmula preguiçosa que prescreveria que, em matéria de arte,

a interpretação seria necessariamente interminável, posto que a obra, a “obra-prima” seria, em princípio, inesgotável. O verdadeiro problema, tal como Walter Benjamin soube enunciá-lo de modo diversamente sutil, com relação às obras literárias, consiste no fato de “o círculo inteiro de sua vida e de sua ação possuir tantos direitos, diríamos mesmo mais direitos, que a história de seu nascimento, a ponto de ser menos problemático apresentar as obras em correlação com seu tempo, do que, no tempo em que nasceram, apresentar o tempo que as conhece, isto é, o nosso”.⁷ A questão que pretendo lançar aqui inscreve-se em outra perspectiva e recairá no destino que pode ser o da imagem depois de “interpretada”, do modo como Settis gaba-se de tê-lo feito com *A tempestade*. *La tempesta interpretata*: isso quer dizer que, depois de resolvido o caso e deixando ao espectador, tanto quanto ao amador de pintura, a possibilidade de tirar partido como bem entender desse suplemento de saber, se possa ou se deva passar à ordem do dia – à interpretação de outro quadro, de outra imagem, à solução de outro enigma? Como se, mais uma vez, para além da solução proposta, o quadro não conservasse todo o seu poder de enigma: um enigma relacionado, desde o primeiro contato, no presente caso, à marcada diferença entre os sexos, um vestido e o outro despido, assim como acontece ainda com *Concert champêtre* ou *Le déjeuner sur l’herbe*; mas não em que aqui a presença de uma criança nos joelhos da mulher sentada, nua, na paisagem, deixe de causar efetivamente problema e induza a uma deriva que não basta, para suspender nem prevenir, a solução iconográfica proposta por Settis, não mais do que a marcada relação no *gênesis* entre o conhecimento e a queda não é suficiente para fazer calar a pergunta que qualquer imagem de uma “natividade” torna a lançar (no caso, lida-se, de fato, com uma série ou com um conjunto sin-

gularmente aberto), e até a do Cristo cujos diversos traços iconográficos podem ser encontrados em *A tempestade*, a começar pela coluna em primeiro plano, ou a cidade ao longe, sem falar da “nova Eva”, cuja presença, aqui e lá, aparece deslocada, e do pai presumível tanto quanto meditativo. *A Tempestade*, por certo, continua pendurada nas cimalkas da Galeria de Veneza. Mas como classificar a imagem, ou imagens, que a análise faz surgir no quadro de tal modo que a oblitera enquanto tal, a exemplo dessa – para retomar o título de uma novela célebre de Henry James – que pode surgir no desenho intrincado de um tapete, mediante o que Wittgenstein descrevia como “uma mudança de aspecto”? O mesmo Henry James que, num de seus mais belo romances, concede um lugar notável ao que chama, aí ainda, de uma imagem. *The portrait of a lady* [*O retrato de uma senhora*] retrata, como o quer o título, traço por traço, a história de uma mulher, primeiramente uma jovem americana muito pobre, mas feminista *avant la lettre*, muito ciosa, em todo caso, de sua independência, de sua liberdade, e que vem à Europa para aperfeiçoar sua educação. Chegando à Inglaterra, Isabelle vai para a casa de um de seus tios, que é imensamente rico, e nessa casa encontra uma mulher chamada Merle, ela também sem dinheiro, mas que, apesar disso, conhece a Europa toda e é recebida pela melhor sociedade. O tio, fascinado, como não poderia deixar de ficar, por sua sobrinha, não tarda a morrer, legando-lhe uma parte importante de sua fortuna. Isabelle decide, então, viajar pela Europa, tendo por acompanhante a tal senhora Merle, que a irrita e fascina ao mesmo tempo, uma se aproveitando assim da outra, num modo de parasitagem recíproco e aparentemente desinteressado. Até o dia em que sua amiga a apresenta, na Itália, a um americano de meia-idade, esteta amável, sem muita consistência psicológica nem recursos financeiros, mas

pai de uma interessante menina. Isabelle, abrindo completamente mão de toda pretensão de independência, casa-se com ele, sem que se saiba muito bem a razão e fixa residência na Itália. Em pouco tempo, ela se dá conta de seu erro; mas apega-se à menina, não sem que algo da situação escape ao seu entendimento. Até o dia em que, ao voltar de um passeio nas cercanias de Roma com a enteada, entra, sem ser esperada, numa sala do palácio onde mantinha seu marido. Ela o encontra sentado perto da lareira diante da qual estava a senhora Merle; um e outro olhavam-se em silêncio.

Sem dúvida essa cena nada tem de chocante nem tampouco é estranha. Contudo, como escreve James, “a coisa fez imagem, que só durou um instante, como um súbito oscilar de luz (*a sudden flicker of light*). Suas posições relativas, a troca meditativa de olhares, atingiram-na como uma descoberta (*as something detected*). Mas, tão logo a entreviu, o todo desapareceu”.⁸ Depois disso, a imagem voltaria frequentemente a seu espírito, como era, sem que o fato jamais fosse comentado pelos protagonistas da história, e sem que o autor explicitasse nenhuma vez a solução do enigma, que o leitor apenas entrevê: a senhora Merle era mãe da menina e tão bem armou o laço que a rica herdeira foi apanhada, casando-se com aquele que vinha a ser o pai. Com isso, garantiu o futuro de todos, incluído o da menina que, nesse ínterim, se havia tornado uma jovem na idade de casar-se e que, graças a ela, tal como esperavam os outros dois, faria um bom casamento. Curiosamente ou não, essa revelação, essa “descoberta”, não terá consequências. Em lugar de encontrar nisso um motivo para romper com o trio, Isabelle reagirá escolhendo a situação em que se deixa de bom grado enredar, e continuará dedicando-se a sua enteada, ao mesmo tempo em que manterá

constantemente presente, no horizonte de seus pensamentos, a imagem que a tinha, de fato, surpreendido. Como se a imagem que parecia decifrar o enigma de seu casamento tivesse apenas retornado e aprofundado o próprio enigma de sua vida de emigrada, ou, numa palavra, de seu deslocamento.

Ali ainda surge uma imagem, lá pelo meio do livro, como uma súbita oscilação de luz (à maneira do raio que atravessa o céu de *A tempestade*) e que confere a esse “retrato” um aspecto totalmente diferente do que apresentara até então. Agrada-me pensar que durante alguns meses que passou em Veneza, em 1881, para terminar *The portrait of a lady*, Henry James, apaixonado como era pela pintura veneziana e por Giorgione em particular, poderá ter visto *La tempesta* na coleção Giovanelli, a qual passara a integrar alguns anos antes, graças ao apoio do governo italiano, que fez questão de impedir a sua aquisição pelo Museu de Berlim (caso, ainda e sempre, de circulação, de retornos e de desaparecimentos). E como, efetivamente, não ficar impressionado com a analogia, não só entre as duas cenas, a que o quadro propõe e a que está no centro de *The portrait of a lady*, mas entre o enigma que um e outro propõem: se abstrairmos a criança, ausente aqui, mas cuja ausência, precisamente, faz sentido, e ali presente, dois personagens, um contemplando o outro, levando em conta que, de *A tempestade* ao *Portrait*, as posições se invertem, o homem estando de pé na primeira, olhando a mulher sentada; enquanto no *Portrait* é a mulher quem está de pé (mas com a cabeça coberta aqui e ali), e que olha o homem sentado. Semelhante inversão combinando com a do próprio enigma, a pergunta “de quem é a criança?” sendo em *A tempestade* lançada pelo pai, ao passo que em *The portrait* recai, por uma jogada inusitada – se pensarmos

nisso – na própria mãe. A inversão ainda não fica por aí, como também não a analogia: se o quadro propõe um enigma que não reclama talvez solução, a pergunta “de onde vêm as crianças?” permanecendo aqui no horizonte, a imagem, em o *Portrait*, ao contrário, encontra um meio, sem que a coisa (uma vez mais) seja dita, de solucionar um enigma que paradoxalmente, não terá jamais como enunciar-se de modo explícito.

Eu poderia ater-me aqui a esse “congelamento da imagem”, ficando admitido que, se a solução do enigma, supondo-se que seja alcançada em se tratando de *A tempestade*, não teve como consequência o desaparecimento do quadro, o retorno da imagem não terá também por efeito conclamar para que, da parte dessa de quem o romancista pretende traçar o retrato, haja uma tomada de consciência em termos discursivos. Mesmo observando que, num e noutro caso, se existe congelamento da imagem, deve-se evidentemente relacioná-lo com a questão da diferença dos sexos e da parte respectiva que lhes cabe no processo da geração e da reprodução das relações sociais. O texto de Freud sobre o retorno e o desaparecimento das imagens na cura da histeria, que citei no começo, esse texto introduz, no entanto, um problema suplementar, que não teríamos aqui como fingir desconhecer. Pois não é a interpretação, seja ela feita pelo analista ou pelo próprio paciente, que desencadeia o desaparecimento das imagens que estarão inicialmente de volta. A imagem começa a degradar-se (*in dem Masse zerblöke*), até mesmo a tornar-se esmaecida (*undeutlich*) como escreve Freud, sob o efeito único da descrição que o paciente dela fornece. Mas o que se pode dizer, então, caso tivéssemos de levar adiante aqui esta lancetada? O que ocorre, o que pode ocorrer com a descrição, quando ela se detém numa imagem que retorna não ao espírito,

mas ao quadro, uma imagem que não se refere unicamente ao “olhar interior”, uma imagem que se deixa ver, uma imagem que é, ou deveria ser, objeto de percepção?

Eu disse que a questão do desaparecimento das imagens não se deixa separar da que diz respeito a sua volta, como também não do modo como são apresentadas ao espírito ou a ele se impõem. As imagens a que Freud se refere, na passagem que citei dos *Estudos sobre a histeria*, eram do tipo que surgiam na memória do paciente quando o médico exercia com a mão pressão sobre sua testa, ordenando-lhe que comunicasse, sem submeter a controle algum, tudo o que lhe passava então pela cabeça. Essas imagens não tinham certamente a força das alucinações de que esse mesmo paciente poderia ser vítima durante uma crise ou um acesso histérico. Elas nem por isso deixavam de estar relacionadas mais ou menos estreitamente com a lembrança patogênica que estaria na origem do mal; os histéricos sofrendo sobretudo – segundo a fórmula célebre “de reminiscências” – reminiscências de fato inconscientes e que o método catártico visava tornar visíveis pelo desvio da hipnose ou, quando esta fracassava, pelo artifício da pressão, cujo objetivo era fazer caírem as resistências do ego, atacando-o de repente, e favorecendo a emergência de lembranças recalçadas sob a forma de ideias ou coisa, como se disse mais facilmente, tratando-se desses visuais que os histéricos eram – de imagens que se iam definindo e enriquecendo progressivamente pelo jogo de associações, a resistência traduzindo-se pela falta de nitidez das imagens e por seu caráter incompleto. Retrospectivamente, tornava-se evidente que era justamente o essencial que faltava, a imagem permanecendo, por essa razão, incompreensível: Freud dá o exemplo disso para a imagem surgida de um torso feminino velado, mas cujos véus,



Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, 208 × 264,5cm. Museu d'Orsay, Paris

como por negligência, *wie durch Nachlässigkeit* (ênfatiso), apresentava num buraco, e, ao qual, o paciente deveria acrescentar depois uma cabeça, designando com isso uma pessoa, indicando uma relação.¹⁰

A história da arte não procede de outro modo: a pesquisa das “fontes” ou a constituição de um *corpus* iconográfico supõe que se deixe de lado, por meio de um jogo de associações que pode conduzir a acentuar, por um efeito de emolduramento caracterizado, que expulsa para “fora do campo”

os outros aspectos da imagem, um detalhe até então negligenciado. Há, nesse sentido, na *Tempestade* de Settis, um caso de serpente acerca do qual o mínimo que se pode dizer é que está mal esclarecido. Mas como compreender que uma imagem que era primeiramente esmaecida (*undeutlich*) e incompleta (*unvollständig*), como o pode ser a percepção fugidia que se tem de um quadro, num museu pelo qual apenas se passa, como compreender que essa imagem possa ganhar em nitidez e enriquecer-se progressivamente; e, ao mesmo tempo, que a própria descrição que o paciente

faz dela, o fato de a traduzir, de a transpor, de a converter em palavras tenha por efeito que ela se desfaça, que ela se desagregue a ponto de tornar-se esmaecida, indistinta? Como se, para retomar os termos de Freud, à medida que o trabalho de desentulho avança, e a descrição chega ao fim, o campo visual (*das Gesichtsfeld*) devesse ser deixado livre para que fosse permitido a alguma outra imagem instalar-se. Mas não sem que, as circunstâncias favorecendo, uma das imagens deixe de se impor, com obstinação, ao olhar interior do doente, embora ele já a tenha descrito: tão logo tenha revelado o que ainda pode ter de importante a dizer a seu respeito, nem por isso a imagem, por sua vez, desaparecerá, ao modo, é preciso repetir aqui, de um espectro finalmente redimido e que pode descansar.

Haveria muito a dizer quanto à redenção – por meio do discurso, que pode ser o da história da arte, entendida como disciplina hermenêutica ou apenas descritiva – desses “espectros” ou desses “fantasmas”, desses retornantes, que voltam regularmente, que seriam as imagens da arte. Digo, efetivamente, as imagens; os próprios quadros, a começar pela *Vênus adormecida*, sendo deixados livres para descansar em toda a tranquilidade nos museus até o dia em que um intérprete decidir despertá-los – estando convencido, antes de mais nada, que na pintura é proibido tocar. Falta-me espaço para abordar aqui o modo como se coloca o problema da imagem, e o que pode ser o seu destino sob o efeito da interpretação, até mesmo apenas da descrição; quando se passa dos *Estudos sobre a histeria* a *Die Traumdeutung*

Giorgione, *Festa campestre*, 1508-1509, 110 x 138cm. Museu do Louvre, Paris. *Concert champêtre* é atualmente atribuído a um trabalho da juventude de Ticiano, discípulo de Giorgione



[A interpretação dos sonhos]. Limitar-me-ei, portanto, para concluir, a algumas observações que mais pertencem ao campo da paráfrase do que ao de uma análise em boa e devida forma, mas que, apesar disso, deveriam levar a esclarecer a questão que nos importa aqui, mais do que a da interpretação, a da descrição.

Eu disse algumas palavras sobre o que o próprio Freud entendia por imagens, tratando-se, no caso, das que vinham ao espírito dos pacientes na cura catártica: a que deslocamento – teórico tanto quanto clínico – terá correspondido a passagem das imagens mnésicas às do sonho, e que relação pode existir entre estas e aquelas? A questão tem o primeiro mérito de fazer aparecer até que ponto a problemática em torno da qual se ordena a interpretação dos sonhos ainda estava relacionada à dos *Estudos sobre a histeria*. O que Freud esperava, então, de seu estudo do sonho é que ele lhe permitisse proceder à análise de toda uma série de formações psíquicas anormais, de que o sonho parecia-lhe constituir o primeiro termo. Como se lê, desde a advertência da primeira edição da *Traumdeutung*, “aquele que não pode explicar a origem das imagens do sonho procurará inutilmente compreender as fobias histéricas, as obsessões, as ideias delirantes, e exercer sobre elas uma ação terapêutica”.¹¹ Certamente, as imagens características do sonho parecem-se mais com percepções do que com imagens mnésicas. Mas as imagens que se apresentavam ao paciente nos estados quase hipnóticos, correspondentes à cura catártica, não estavam desvinculadas das alucinações chamadas hipnagógicas, relacionadas à fase que precede o sono. A única diferença com relação às imagens do sonho, assim como com relação às alucinações de que sofriam os histéricos, consistia no fato de as imagens mnésicas, fossem elas as mais vivas, não poderem apenas elas, sem

excitação do aparelho perceptivo, adquirir o caráter objetivo que faz da alucinação o que ela é. O que levaria Breuer a formular, em princípio, que o aparelho de percepção deveria ser diferente daquele que reproduz, sob forma de imagens mnésicas, as impressões sensoriais, apesar de, efetivamente, na alucinação, o aparelho receptor ter de encontrar-se ativado, de uma maneira ou de outra¹² – tema que assumirá em Freud grande importância.

A alucinação caracterizar-se-ia, desse modo, por uma confusão de fronteira entre percepção e rememoração. Mas e o sonho? O sonho, de que Freud nos diz: “ele alucina”, e que suas alucinações – como aquelas de que sofre o histérico – têm um sentido? O sonho que pensa por imagens, e tanto quanto possível, mas não exclusivamente, por imagens visuais? Como deixar de evocar a esse respeito *Ulisses*, de James Joyce, no qual Bloom ajuda um cego a atravessar a rua, e logo lança para si mesmo, como é seu hábito, uma quantidade de perguntas, começando por esta: “Que sonhos ele pode ter, uma vez que não enxerga?”¹³ Pergunta que, curiosamente, não teria ocorrido a Diderot, ocupado como estava em fazer os cegos compreenderem, mediante o uso de bordões, qual poderia ser a função da perspectiva ou em representar-lhes o que se deveria entender por pintura – no que, dizia, não se teria como lograr êxito, por não haver a possibilidade de recorrer a uma descrição que apenas poderia fazer sentido para os que viam, senão pintando sobre a pele deles, e recorrendo com isso a outra forma de comércio de imagens, ao mesmo tempo que a outro modo de relação com a pintura, sem ser o estritamente visual. Um comércio de imagens, uma relação epidérmica, tátil, corporal ou, como o diz ainda Freud, “plástica”, e dotada, a esse título, de espacialidade própria. O sonho alucina, ele substitui pensamentos por imagens: mas não se teriam meios de estabelecer, desse ponto

de vista, nenhuma diferença entre as imagens, fossem elas visuais, tácteis ou auditivas. O importante, como insiste Freud, é lidar com elementos que se comportem *como imagens*, elementos que “façam imagem”, ou seja, que se pareçam mais com percepções do que com figuras mnésicas.¹⁴ Ora, não acontece de outro modo com as imagens da arte, oferecidas, como o são, à vista e que não têm, entretanto, outra realidade senão a que lhes confere a atividade formadora da imagem.

O sonho pensa por imagens, o que supõe uma transposição, uma tradução, até mesmo uma “conversão”, que pode ir até a transformação dos pensamentos mais abstratos das imagens plásticas, como pareciam indicar as experiências de Silberer que retiveram por algum tempo a atenção de Freud: o tal Silberer chegando mesmo a adormecer num banho quente, pensando na Crítica da razão pura, para observar melhor o fenômeno. Interpretar o sonho corresponderia, portanto, a agir contrariamente a esse processo e substituir esse sonho – aí ainda, apenas parafraseio Freud – por alguma coisa que possa ser inserida na cadeia dos atos psíquicos, assim como ocorre com as imagens mnésicas na cura da histeria. O que confirma que não basta que uma imagem desapareça: é preciso ainda que ela seja substituída por outra imagem ou pelo discurso, pela descrição, pela interpretação, sem o que, como escreve Jünger, “há ameaça de perda”. Aí ainda, a análise de um sonho levada a termo, ao menos provisoriamente, devia deixar o campo livre para o sonho seguinte, o ganho estando tanto mais garantido pelo fato de o sujeito, Freud em primeiro lugar, revelar-se, na sua autoanálise, um “bom sonhador” e de logo surgirem novas imagens substituindo as que desapareciam, para o maior benefício da análise.

O essencial, porém, está relacionado a meu objetivo aqui: a ideia de que o único meio para que

imagens alucinatórias dos sonhos sejam conhecidas é sob a espécie mnésica. Ora, o sonho apresenta-se na lembrança que dele guardamos após o despertar, sob dois aspectos distintos (e aí, ainda, eu destacaria o termo aspecto). Se esquecemos ao despertar a maioria dos sonhos, e outros só subsistem por pedaços, certas imagens oníricas podem impor-se ao modo de corpos estranhos cuja presença tem algo de obsessivo, sendo a única maneira de agir sobre elas integrá-las, de um modo ou de outro, à narrativa. Pois o sonho não pensa apenas por imagens. Mais próximo nesse aspecto (tal como Patrick Lacoste acertadamente se deu conta) do cinema do que da pintura à qual Freud o compara, o sonho organiza essas imagens em cenas ou, como diz ainda Freud, ele dramatiza um pensamento sem excluir qualquer congelamento da imagem. Para retornar à distinção que a teoria do cinema estabelece entre imagem e plano, eu diria que o erro talvez seja falar a respeito das imagens do sonho como se se tratasse de outro tanto de imagens fixas, ao passo que elas seriam antes comparáveis a planos ou, como afirma Deleuze, a “imagem-movimento”.

O problema, desde então, seria proceder à divisão, no texto do sonho, quando não no próprio sonho, entre o descrito e o narrativo, entre o que se pode descrever e o que não se deixa senão narrar. Fica estabelecido que, se o “texto do sonho” existe, ele se resume ao relato que dele podemos fazer para nós mesmos ou para o analista; a análise incide, afinal, sobre o texto do sonho e não sobre o próprio sonho. Ora, todo o problema consiste nisso.

Tendo por suposição pensar por imagens, o sonho só é, de fato, acessível em posterioridade, é só se presta à análise sob a forma discursiva, correndo o risco de completa recriação; os sonhos de que não nos conseguimos lembrar são – como os descrevia Michel Leiris em seu Diário, sob a influência da

época da descoberta da psicanálise e tirando ele mesmo a prova disso, no ano em que aparecia a primeira tradução francesa de *Die Traumdeutung*, – como objetos de que conheceríamos apenas os ângulos, sob a forma mais abstrata sua medida em graus. Um desses ângulos aparece frequentemente na memória, mas, apesar de nossos esforços, permanece despojado e não pode revestir-se de matéria alguma; temos somente a percepção de sua acuidade, como a do cotovelo de um desconhecido que esbarrasse em nós, de lado.¹⁶ Belo exemplo, seja dito *en passant*, de uma imagem que nada tem de visual, vindo do mesmo autor que dizia ver nos sonhos menos imagens misturadas ao seu sono do que a própria imagem de seu sono.¹⁷ Sem dúvida a imagem, as imagens continuam a insistir, em algum lugar, no relato que delas se faz, como o fazia esse de um espaço inteiramente abstrato, no qual o sujeito não seria mais do que “um ponto matemático deslocando-se ao longo de uma linha, no deserto da cidade pavimentada de palavras”, a que se reduzia, para o autor de Aurora, o mundo de seus sonhos.¹⁸ Ainda que a descrição fosse conveniente, ela não teria por finalidade deixar ver, do mesmo modo que as descrições de quadros a que Diderot procedia nos Salões não visavam deixar que seus correspondentes vissem as obras cuja reprodução não lhes podia propor, mas apenas permitir ao crítico que falasse a respeito delas de um modo que fizesse ao mesmo tempo sentido e imagem.

O texto do sonho não se faz acompanhar de ilustração alguma: e se existe reprodução, no caso particular, ela procede de uma transposição, de uma tradução, de uma conversão de sentido contrário ao trabalho do sonho; a análise consiste apenas em apreender o sonho na armadilha da língua, transformá-lo em objeto de discurso, ou seja, uma operação que não pode deixar de

ter retorno. Assim como o é para todo discurso sobre a arte, o qual só tem sentido se correr o risco de um curto-circuito. Se a cena da qual a heroína de James foi testemunha repentina; se essa cena fez para ela imagem, foi porque a situação costumeira, em que a jovem senhora esperava encontrar seus dois parceiros falando de uma coisa ou de outra, transmitiu-lhe então a impressão de que a conversa entre eles se havia, naquele momento, convertido numa forma de silêncio familiar (*had for the moment converted itself into a sort of familiar silence*). A dificuldade do discurso sobre a arte – no que diz respeito à psicanálise, limito-me a formular a questão – consiste no fato de que se espera dele que se iguale a esse silêncio capaz de criar a condição de aparecimento da imagem, permanecendo atento ao fato de tal silêncio ser o resultado de uma conversão, ao mesmo tempo que provém, como o faz a imagem, pelo menos a imagem fixa, a imagem congelada, de um modo de interrupção, de curto-circuito, de mudança de aspecto. Não se permite, em princípio, tocar na pintura. Mas descrevê-la e, mais ainda, interpretá-la é, efetivamente, outra maneira de tocá-la, com todos os riscos que isso implica, a começar por este, de responsabilidade das palavras que celebram a sua presença, de seu desaparecimento.

Tradução Anamaria Skinner

Conferência apresentada no Espaço Cultural dos Correios, em agosto de 1994, e publicada na revista *Gávea* 14, em setembro de 1996.

Talk given at the Post Office Cultural Space in August 1994 and published in the magazine Gávea 14 in September 1996

NOTAS

1 Jünger, Ernst. *Les ciseaux*. Paris: , 1990: 9.

2 Idem, *ibidem*: 15.

3 Freud, Sigmund Freud; Breuer, Joseph. *Stüdien über Hysterie*, G. W., I: 282-283/*Études sur l'hysterie*, Paris:, 1967: 226-227.

4 Settis, Salvatore. *La tempest interpretata*. Turim, 1978. O editor francês quis, sem sombra de dúvida, desfazer a armadilha que esse título por demais seguro e peremptório encobria, substituindo-o por outro, cuja ambiguidade, do nosso ponto de vista, é reveladora: A invenção de um quadro: *A tempestade*, de Giogione, 1987.

5 Settis, op. cit.: 13.

6 Cf. *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520* (catal.). Paris: Bibliothèque Nationale, 1993.

7 Benjamin, Walter. Histoire littéraire et science de la littérature. In *Poésie et revolution*. Paris, 1972: 14.

8 "There was nothing to shock; they were old friends in fact. But the thing made an image, lasting only a moment, like a sudden flicker of light. Their relative position, their absorbed mutual glaze, stru-

cked her as something detected. But it was all over by the time she had fairly seen it." Henry James. *The Portrait of a Lady*, ch. XL, New York: Norton critical edition, 1975: 343.

9 Freud, Breuer, op. cit.: 86; ed. francesa: 5.

10 Idem, *ibidem*: 284; ed. francesa: 228.

11 Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris: 1967: 1.

12 Freud, Breuer, ed. francesa, op. cit.: 151.

13 Joyce, James. *Ulysse*. Paris: 1948: 179.

14 Freud, 1967, op. cit.: 52.

15 Idem, *ibidem*: 90.

16 Leiris, Michel. *Journal*. Paris: , 1992: 82.

17 Idem, *ibidem*: 75.

18 Idem, *ibidem*: 93.h

Hubert Damisch é historiador da arte, filósofo, diretor de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e autor de diversos livros entre os quais: *Théorie du Nuage* (1972), *Pour une histoire de la peinture* (1972), *L'origine de la perspective* (1987), *Le jugement de Páris* (1992), *Traité du trait* (1995).